



# **Ecrire la biographie d'un auteur imaginaire en master 2 littérature : l'identité littéraire de l'appris au construit**

Nicole Biagioli

## **► To cite this version:**

Nicole Biagioli. Ecrire la biographie d'un auteur imaginaire en master 2 littérature : l'identité littéraire de l'appris au construit. 2007. hal-00163164

**HAL Id: hal-00163164**

**<https://hal.science/hal-00163164>**

Preprint submitted on 16 Jul 2007

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Nicole BIAGIOLI**

Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature, C. T. E. L. EA 1758,  
Université de Nice-Sophia-Antipolis, U. F. R. Lettres, Arts et Sciences Humaines,  
98 Bd. Edouard Herriot, B. P. 209, 06204 Nice CEDEX 3, France

[biagioli@unice.fr](mailto:biagioli@unice.fr)

et

Directeur de l'Equipe de Recherche en Technologie Educative n°61, I3D (Interdidactique et Discours des  
Disciplines) Institut Universitaire de Formation des Maîtres Célestin-Freinet-académie de Nice, 89 avenue  
George V, 06046, Nice, CEDEX 1, France

### **Ecrire la biographie d'un auteur imaginaire en master 2 littérature : l'identité littéraire de l'appris au construit.**

#### **Résumé**

Pour un enseignement de master 2 appliquant l'analyse narratologique au discours de l'histoire littéraire, faire écrire la biographie d'un auteur imaginaire est un mode d'évaluation innovant. Cela motive les étudiants, les aide à différencier par la pratique l'écriture littéraire et l'écriture critique et favorise ainsi l'appropriation des savoirs. A partir d'un corpus de vingt-six biographies d'auteurs imaginaires produites dans ce cadre, et de leurs commentaires auctoriaux, nous analysons les motivations des scripteurs, leur compétence mimétique, le transfert des connaissances acquises dans et hors du séminaire.

Nous concluons en montrant sur le vacillement identitaire des scripteurs entre posture universitaire et posture littéraire, leur prise de conscience de la co-construction de l'œuvre et de l'auteur, enfin les avantages et les limites de cette évaluation en acte.

Mots clefs : imitation, supercherie littéraire, auteur, biographie littéraire, évaluation.

### **Fifth year undergraduates in literature writing false authors biographies: building up what is to be a literary (wo)man**

Asking to write the biography of a false author is the new way of testing fifth year undergraduates in literature, having been taught how to apply the tool-bag of narrative studies to the discourse of the literary history. It makes them discover from the inside and through practising both the literary and the critical works, and improve their self-appropriation of knowledge. On a data basis of twenty-six invented biographies each followed with a self-comment, we examine the writers motives, the mimetic capacity components, the various sources of information mobilized.

We conclude by showing the hesitation between the postures of the critic and of the author, the becoming aware of how the work and the author grow up together; and lastly the advantages and disadvantages of this way of testing.

Key words: mimicry, fallacy in literature, author, literary biography, testing.

Les étudiants de master 2 ont rarement l'occasion d'observer et d'expliquer les textes qui fondent leur savoir sur les œuvres littéraires. Aussi ont-ils du mal à reprendre, discuter ou même situer le discours des historiens et des critiques, ce que l'on est en droit d'attendre pourtant de jeunes chercheurs. C'est pourquoi je propose depuis 1993 un séminaire de 12h qui applique les outils de l'analyse narratologique au discours de l'histoire littéraire. L'hypothèse (sémiotique) que j'y défends est que le discours historique, descriptif, tend à se narrativiser sous l'effet conjoint des positions idéologiques des historiens et de la modélisation du métadiscours sur son objet : la fiction littéraire (Biagioli-Bilous, 1994, 1995). Pour évaluer l'impact de mon enseignement, j'ai cherché un mode d'évaluation qui prolonge la formation tout en permettant d'en dresser le bilan.

J'ai fait l'hypothèse (didactique celle-là) que l'écriture de la biographie d'un auteur imaginaire pouvait à la fois motiver, faire découvrir de l'intérieur par la pratique d'écriture littéraire et critique, apprendre à les croiser, et favoriser l'appropriation des méta-savoirs littéraires.

Sur un corpus de vingt-six biographies d'auteurs imaginaires assorties de leurs commentaires auctoriaux, et augmenté d'un entretien post-écriture avec l'une des auteures, j'examinerai les motivations des scripteurs, les composantes de la compétence mimétique et les «degrés» de sa maîtrise; le transfert des connaissances acquises dans et hors du séminaire.

Je conclurai sur le vacillement identitaire des scripteurs entre professionnalité critique et professionnalité littéraire; leur prise de conscience de la co-construction de l'œuvre et de l'auteur; et enfin les aspects sommatif, formatif et formateur de l'évaluation.

## 1. Les auteurs et leurs personnages

Toute biographie est issue de la rencontre de deux personnalités: celle de son sujet et celle du biographe. A cette dimension psychologique, la biographie littéraire ajoute une dimension professionnelle, une sorte d'adoubement à la condition littéraire, qui voit la transformation d'un lecteur en auteur, et d'un auteur en personnage. Imaginaire ou non, le personnage d'un récit exerce une fonction organisatrice sur les éléments de la diégèse et les valeurs qui la sous-tendent (Glaudes, Reuter, 1998, 32). Mais si l'écrivain réel impose les valeurs et les matériaux de sa biographie, l'écrivain imaginaire -lui- permet de les choisir. Il est un pur produit de l'activité narrative structurante du sujet.

### 1. 1 La motivation narrative

Reprenant la formule par laquelle Glaudes et Reuter (ibid., 99) résument l'hypothèse de J. Bruner sur la *prédisposition narrative* des humains à organiser leur vécu, on peut dire qu'écrire la biographie d'un auteur imaginaire a offert aux étudiants «un cadre d'élaboration et de compréhension du monde et de soi». Selon qu'ils ont privilégié le pôle subjectif ou le pôle objectif de cette élaboration, on distinguera les narcissiques qui se mettent en scène à travers leurs personnages, et les altruistes qui mettent en scène des idées et des programmes politiques, sociaux et/ou littéraires dont leur auteur est le porte-parole.

Par degré décroissant d'implication les narcissiques pratiquent :

- soit l'auto-fiction (trois, parmi lesquels le seul homme du groupe, qui a opté pour l'autodiégèse, refusant de nommer son personnage, désigné simplement comme «l'auteur», et dont l'œuvre majeure s'intitule «Si près»);

- soit l'identification. Implicite dans la biographie, avouée dans le commentaire, elle est soit privée (deux biographes d'origine allemande et italienne ont choisi un écrivain qui leur permettait de renouer avec leur passé familial); soit littéraire (cinq font reposer leur création sur la communauté de vue avec leur personnage).

Les altruistes sont plus nombreuses (quatorze) que les narcissiques (dix). Les valeurs qu'elles défendent sont:

-nationalistes, pour trois : une roumaine, une sénégalaise, une ex-allemande de l'est ;

-féministes, pour trois, ce qui est peu si l'on sait que vingt-cinq de nos vingt-six auteurs sont des femmes, les rares étudiants préférant en général l'autre mode d'évaluation du séminaire;

-littéraires, pour huit, spécialistes d'une littérature éloignée dans le temps ou l'espace (latinité, Shakespeare, littérature argentine), ou peu connue en France (école réaliste portugaise).

Les cas mixtes joignent valeurs personnelles et valeurs sociales. Ainsi une arménienne souffrant depuis son enfance de polyarthrite invalidante attribuée à son héros, Davide Aznavurian (évidemment), sa maladie, ses poèmes, ses nouvelles, et ses fantasmes: installation en France, mariage avec un médecin, nomination à l'université de Nice, élection à l'académie française.

En réalité les deux tendances cohabitent à des degrés différents, ce dont rendent compte toutes les théories de la création littéraire, même les plus attachées à la subjectivité, comme la psychanalyse. Glaudes et Reuter (ibid., 83) montrent que pour Freud, si «l'écriture est une activité narcissique dans laquelle l'investissement de la libido se détourne des objets extérieurs et se concentre sur le moi propre», le clivage du moi qui s'instaure dans la mise en scène du fantasme «lui permet de se démultiplier et de s'incarner en une multitude de personnages». Or si, pour le lecteur, le réel fait retour à travers l'univers fictionnel qui calque les interactions sociales, pour l'auteur il intervient dès la conception des caractères dont il choisit et combine leurs traits en fonction des relations qu'il prévoit d'établir entre eux. C'est pourquoi la situation de la biographie imaginaire par rapport à la société est doublement réflexive (aux deux sens de réfléchir et de refléter). Et lorsque, comme c'est le cas ici, elle se technicise, c'est alors toute une profession qui se voit mise en scène avec ses normes, ses valeurs et ses enjeux.

## 1. 2 La motivation descriptive

Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* disait : «Les personnages demeurent inexistants aussi longtemps qu'ils ne sont pas baptisés». En littérature comme dans la société, le baptême est un acte qui instaure en même temps le lien de filiation et l'indépendance de la créature à l'égard de son créateur. Pour autant la performativité de la nomination ne doit pas faire oublier son pouvoir informatif. Le nom est aussi une description définie qui dans la vie donne accès à la fiche d'identité sociale des individus et dans la création littéraire influe sur le devenir de l'intrigue, avant de constituer pour le lecteur un indice interprétatif. La seule différence est que dans la vie, les significations attachées au groupe nominal dénominateur (nom, prénom, surnom) sont subies, tandis que le créateur, lui, les manipule à volonté. Dix-huit des écrivains inventés sont des hommes contre huit femmes, ce qui, comparé au ratio des auteurs réels, prouve que la suprématie masculine historique en matière de création littéraire est encore ancrée dans les représentations. Les nationalités sont celles existantes dans le groupe (sept français, quatre italiens, deux allemands, un anglais, un roumain, un arménien, un sénégalais) mais ne correspondent pas forcément à celles des auteurs. Il y a eu quelques

transferts. Sept des auteurs inventés sont issus de couples mixtes, cinq de mère française, un de père français, le plus atypique étant de mère anglaise et de père sicilien. Ces choix trahissent une situation de multiculturalité qui tend à s'appauvrir depuis deux ans, en raison du resserrement qualitatif du recrutement des étudiants étrangers, mais qui devrait néanmoins persister, Nice étant à la fois une ville internationale et le chef-lieu d'un département frontalier. Ils pointent aussi la tendance de la littérature contemporaine au métissage interculturel.

Les époques tendent à se rapprocher de la nôtre (quatorze auteurs vivent ou ont vécu au 20<sup>ème</sup> et au début du 21<sup>ème</sup> siècle, sept au 19<sup>ème</sup>, contre un au 18<sup>ème</sup>, un au 17<sup>ème</sup>, et deux au 1<sup>er</sup> siècle, deux auteurs de l'antiquité romaine). Les scripteurs ont choisi celles qu'ils connaissaient le mieux.

La position sociale, notamment la profession du père (dix cadre moyens, sept grands bourgeois, trois nobles, deux paysans, deux ouvriers, deux artistes reconnus), et la longévité (douze plus de 50 ans, neuf de 30 à 50, 5 de moins de 30ans), trahissent la double influence des statistiques et de la mythologie littéraire. Les morts précoces sont dues au suicide, à la phthisie, ou à l'abus de drogue, selon l'époque.

## 2. La compétence mimétique

Pour analyser la compétence mimétique, nous distinguerons, à la suite de J.-M. Schaeffer (Schaeffer, 1999, 123) l'*imitation superficielle* qui reproduit les marques extérieures du comportement et la *réinstanciation* qui accède à la logique de l'action. Que la biographie d'un auteur imaginaire soit un jeu d'imitation, et que ce jeu soit un support d'évaluation ne gêne ni l'exercice de la compétence mimétique ni son évaluation. L'activité mimétique déployée par l'imitation ludique est tout aussi réelle que celle de l'imitation sérieuse et son degré de profondeur dépend de l'objectif des joueurs. S'ils visent une parfaite ressemblance (à l'instar des célébrations annuelles de la bataille d'Austerlitz par des fervents de l'épopée napoléonienne), la réinstanciation ne différera de l'action sérieuse que par le contexte (les descendants des ennemis d'hier jouent ensemble aujourd'hui) et les conséquences (on tire à blanc). En outre l'exercice proposé était une forme complexe d'imitation ludique, une feintise au carré. Il fallait faire comme si on essayait de faire croire à l'existence d'un faux auteur. L'évaluation, loin de s'opposer au jeu, était donc ce qui le fondait.

### 2. 1 L'imitation superficielle

Ce n'est jamais l'objet en soi que l'on imite mais les représentations de lui qui ont cours dans le contexte de la communication mimétique. Les mimèmes superficiels qui font consensus pour la biographie littéraire sérieuse sont, pour le contenu, le nombre, le genre et l'importance des œuvres publiées, et pour la forme, le triptyque bien connu: «La vie, l'homme, l'œuvre».

Dix auteurs imaginaires ont été crédités d'un à trois ouvrages, neuf de quatre à dix, sept plus de dix. Il fallait inventer des extraits d'œuvres à la fois plausibles sur le plan historique et littérairement assez crédibles pour justifier l'existence même de la biographie. On saluera l'astuce prédatrice de deux détournements: celui des œuvres érotiques d'Ovide au profit d'un aîné auquel l'empereur Auguste aurait ordonné le suicide, et celui des sonnets de Shakespeare (qui en a vu d'autres) au profit d'un jeune acteur, amant du dramaturge, créateur du rôle de Juliette, et forcé de cacher son identité pour échapper à ses devoirs familiaux.

Les œuvres imaginées relèvent d'un genre pour neuf auteurs, de deux genres pour onze et de plus de deux genres pour six. Toutefois la plurigénéricité résulte souvent du recours à

l'autobiographie (lettres, journal, mémoires) qui facilite les transitions entre vie privée et carrière littéraire tout en renforçant l'effet de réel.

Les indices formels de l'intitulation ont été assez librement interprétés. Seules cinq biographies reprennent les titres canoniques: «la vie», «l'œuvre». Les autres les adaptent (ex: «l'enfance, l'adolescence, le critique d'art, la naturaliste, la décadente, l'avant-gardiste», pour Anna Lemaire, fille d'un peintre de l'école de Barbizon et amante de Huysmans). Signe d'une culture littéraire «moderne», et plus universitaire que secondaire.

## 2. 2 La réinstanciation

Les étudiants ont franchi le cap de la réinstanciation lorsqu'ils ont pris conscience de la logique narrative de la biographie littéraire. A. Masini, inventrice de Luis Bayamo, écrivain franco-argentin, en témoigne dans un entretien post-écriture:

24 SC : Voilà//donc la naissance de BAYAMO en Argentine et son exil en France donc ont été les points de départ du travail d'écriture/donc avec un déracinement/donc/et un problème identitaire donc qui ont donné naissance par la suite à des thèmes littéraires plus précis/

25CH/ ensuite ?

26 : ensuite/j'ai mis en place rapidement/enfin/j'ai surtout compris la nécessité de mettre en place/dans la vie de Luis BAYAMO/des des métamorphoses/des transformations/de créer des obstacles/pour mener l'écrivain à sa maturité/et même pour transformer l'homme en écrivain/pour être plus précise.

(A. Masini, Scripteure SC.; N. Biagioli, Chercheure CH).

Montrer comment l'homme se transforme en écrivain est l'objectif de la biographie littéraire, quel que soit le genre biographique (on se souvient que Genette résume la *Recherche* proustienne, fiction autobiographique, par la phrase «Marcel finit par devenir écrivain»). Ce sont les modalités aléthiques qui font la différence. La supercherie littéraire est proche du roman historique par la combinaison de faits inventés et de faits réels, et leur inversion hiérarchique (le personnage principal étant ou étant censé être un personnage historique secondaire, sinon pourquoi serait-il resté inconnu si longtemps?).

Certains ont inclus leur auteur dans une école ou un mouvement. Huit ont choisi la nouveauté partielle, esquissant des destins de transition (ex : librettiste suiveur de Metastase, Asvero Ricci abandonne l'opéra seria dans l'espoir d'éclipser son rival, et devient ainsi le précurseur de l'opéra buffa). Neuf enfin ont préféré l'OVNI artistique, inventeur d'un concept inédit (comme le chagrinisme, mouvement littéraire néo-décadent, la poésie musicale qui alterne vers portées, ou la littérature volante laissée à disposition du public sur les tables des cafés).

Mais les faits ne sont rien sans les propos qui les attestent. Savoir gérer les références historiques constituait un palier supplémentaire de la maîtrise du genre. Il y fallait apporter :

- pertinence, notamment dans les parallèles (ainsi comparer sans preuves intertextuelles une poétesse baba-cool 20<sup>ème</sup> à Baudelaire trahit un manque de repères historiques);

- précision, si le narrateur ne développe pas ses références, il n'a aucune chance de convaincre son lectorat;

- et invention, il y avait moins de vraisemblance à assumer toutes les références qu'à les déléguer, mais cela obligeait soit à détourner des propos, soit à faire des faux soit à imaginer de faux témoins.

Enfin toute citation intègre socialement son citeur. C'est par l'intertexte que les faussaires sont devenus des «héritiers». Ainsi, lâcher sur Anna Lemaire la plume fielleuse et misogyne d'un Goncourt puis en confier la réhabilitation à Nathalie Sarraute, revenait à revendiquer l'héritage du féminisme littéraire français.



## 2. 3 Les leurres

La nature ludique de la feintise ne faisait de doute ni pour les auteurs ni pour moi. Cependant, même pour la lectrice prévenue que j'étais, certains textes étaient plus troublants que d'autres, m'incitant à retourner à leurs sources, pour tenter de démêler le vrai du faux. Schaeffer, (1999, 191) estime que la transformation d'un mimème en leurre ne dépend complètement ni du cadre pragmatique (il peut ne pas y avoir intention de tromper) ni de la nature du mimème. On peut lui opposer que les mimèmes dont le décodage n'implique pas un traitement rationnel immédiat basculent plus facilement vers le leurre parce qu'ils engagent directement le processus de traitement attentionnel de l'information, sans que le cerveau ait eu le temps de repérer les marqueurs fictionnels et de s'en tenir à un traitement pré-attentionnel.

Le visuel de l'écrit : couverture, péri-texte, typographie, notes, est riche de ces mimèmes à haut risque car l'image fait précisément partie des objets qui prennent la conscience de vitesse.

Toutes les biographies du corpus ou presque sont suivies d'une bibliographie de l'auteur, à laquelle s'ajoute pour huit d'entre elles une bibliographie critique. Mais c'est sur l'iconographie que l'évolution a été la plus nette: aucune photo avant 2005, deux biographies sur cinq illustrées en 2005, trois sur cinq en 2006. Les documents vont de photos de famille chinées sur Internet (nom du site à l'appui) aux correspondances, premières de couverture, pages de cahiers d'écolier scannées et retravaillées. Certaines avouent être parties de l'iconographie pour inventer le personnage, vérifiant l'hypothèse de Schaeffer selon laquelle les producteurs de fiction s'appliquent d'abord à eux-mêmes les leurres pré-attentionnels pour s'autosuggestionner avant d'y soumettre leurs récepteurs.

Comme l'image, les citations d'œuvres et de critiques échappent au traitement rationnel grâce au présupposé existentiel qu'elles véhiculent : s'il y a parole, c'est qu'il y a locuteur. C'est sur elles qu'ont porté pour l'essentiel mes conseils d'amélioration des textes (j'avais accordé une à deux relectures par personne). Dix-sept auteurs ont été dotés de trois à sept citations, deux de moins de deux, trois de plus de sept (dont dix-sept à Lucius Ovidius Primus, empruntées au vrai Ovide, et quarante à Bayamo, toutes inventées).

Les citations d'œuvres apportent une preuve du savoir-faire de l'auteur inventé, celles des critiques ou commentaires sur les œuvres une preuve de son intégration dans l'univers littéraire. Apparemment les étudiants ont eu plus de difficultés à entrer dans le rôle de critique que dans celui d'écrivain. Seuls dix auteurs ont été gratifiés de trois à sept métatextes, quatorze en ont eu moins de deux, et trois plus de sept (dont Bayamo). Dans un tiers des cas, ce sont des commentaires des auteurs eux-mêmes dans leur correspondance ou leurs interviews, ce qui est normal mais pas suffisant pour créer un climat de reconnaissance.

Le leurre le plus efficace a toutefois été la *scénographie* (Charaudeau, Maingueneau 2002, 516), scène d'énonciation postiche qui dissimule le véritable objectif et le genre originel du message. Dix auteurs y ont eu recours, dissimulant leur biographie sous un autre genre : conférence, article savant, notice de dictionnaire, première de couverture de revue d'avant-garde, maquette de couverture de la collection Ecrivains de toujours. Quatre en ont ébauché les traces. Huit s'en sont passées. Pour les auteurs comme pour leur lectrice, la scénographie avait l'avantage de mettre entre parenthèses le jeu compliqué des relations entre la biographie sérieuse, la supercherie littéraire et l'évaluation universitaire. Elle déplaçait la communication sur une autre scène, une scène entièrement imaginée par le biographe, et choisie pour renforcer le poids de la supercherie.

## 2. 4 La déclaration interne

La signature est le dilemme existentiel du faussaire: réussir mais ne pas exister en tant qu'auteur, ou se dénoncer pour être reconnu. Même lorsqu'elle ne cherche pas à tromper, l'imitation ne s'accomplit qu'en se dissociant de sa cible, c'est pourquoi en littérature, pastiche, faux, plagiat sont les processus d'apprentissage avérés des autodidactes, et non des moindres (La Bruyère, Proust) aussi bien que de l'institution scolaire.

Indépendamment de la déclaration externe assurée par le contexte de l'évaluation, la déclaration interne a emprunté les procédures repérées par Biagioli-Bilous et Bilous (1990). L'*imitation caricaturale*, choisie par cinq auteurs, alerte l'attention par la surcharge (ex: le néologisme «biogra-vide» exagère la créativité lexicale de la critique d'avant-garde des années 1970). Mais la satire ne fait pas vraiment bon ménage avec la supercherie: à trop se moquer, on risque de la dévoiler avant qu'elle ne fonctionne. La créatrice de Stultus, philosophe, poète et dramaturge du 1<sup>er</sup> siècle, qui doit son surnom («sot») à un mutisme contemplatif précoce, précise : «j'ai voulu combiner comique et crédibilité. Je ne voulais pas rendre mon auteur ridicule». C'est pourquoi l'imitation caricaturale est demeurée minoritaire.

La *mimotextualité*, présente dans quatorze textes, dénonce le statut mimétique au moyen de figures métatextuelles (allusion, métaphore, métaplasmes). On la trouve dans le nom des auteurs inventés : Gausse, Tomefan, Matapalé («celui qui donne le change» en wolof), leur prénom : Asvero, ou les deux: Simon (anagramme de «moins») Fangeti (anagramme de «négatif»), les titres d'oeuvres: «Mosaïques», «L'homme sans ombres», «Banlieues», et les biographèmes : études à «Artefact sud», impression de «n'exister qu'à moitié», passion pour Marcel Schwob (auteur de *Vies imaginaires*) ou Fernando Pessoa. Les isotopies de morbidité et d'échec tiennent donc moins à l'air du temps qu'à l'exigence interne de dénonciation du pacte imitatif, et doivent être prises à contrepied : un personnage qui se suicide, c'est un auteur qui naît.

## 3. L'évaluation

J'avais choisi l'écriture de biographie imaginaire parce que je cherchais une modalité d'évaluation qui soit sommative, fournissant un bilan individuel des acquisitions, mais aussi formative, offrant aux apprenants des critères de régulation de l'activité, en l'occurrence les règles du fonctionnement du discours historique en général et de la biographie en particulier. Je souhaitais également qu'ils s'approprient ces règles, et donc pousser jusqu'à l'évaluation formatrice.

Ce n'était possible qu'à condition de respecter la nature d'activité réflexive de l'écriture et de l'évaluer comme telle, c'est-à-dire en ne considérant pas uniquement le produit, mais le processus de production. J'ai opté pour l'auto-commentaire post-écriture, qui a l'avantage de ne pas perturber le cours de l'activité ni d'en confisquer le sens en demandant à chacun de rédiger son «comment j'ai écrit».

### 3.1 La pratique réflexive

Le commentaire a servi à la fois d'embrayeur d'acquisition d'une compétence que je n'avais pas moi-même installée: la pratique d'écriture réflexive, et de moyen d'évaluation de cette même compétence. Ce double fonctionnement formatif et sommatif, ainsi que sa brièveté (je n'avais pas fixé de longueur mais jusqu'à présent il n'a pas dépassé deux pages) m'ont incitée



à l'amalgame au texte qu'il escortait dans mon appréciation finale. Trois étudiants sur vingt-six ont omis de le rendre. Deux avaient écrit des auto-fictions. On peut supposer dans leur cas une certaine réticence à s'exposer narcissiquement. Pour l'autre, qui a accepté avec enthousiasme la proposition d'un entretien post-écriture, on attribuera l'oubli moins à la désinvolture qu'à la difficulté de changer de registre institutionnel. Ecrire le commentaire renvoyait au statut d'étudiant et rompait le charme de la création.

Le vacillement entre évaluation universitaire et création littéraire se retrouve dans l'intitulation des commentaires. Neuf n'ont pas reçu de titre. Effet de résistance ou marquage de leur fonctionnalité? En tout cas, ils sont tous très courts. Parmi les titres, certains affichent le positionnement institutionnel qui va de l'écrivain-novice («comment j'ai fait naître, vivre et mourir, Pier Giacomo Bonetti») à l'étudiant-chercheur («Fiche méthodique démontrant l'application d'outils narratologiques dans cette notice imaginaire»). Accentuée par les titres rhématiques («Notes sur la biographie fictive», «Mes sources»), la distance énonciative est raccourcie par les mises en scène romanesques («Petit historique ou la conception chaotique de Briet») ou dramatiques («On lève le voile»).

Seize commentaires ont restitué la chronologie de l'écriture, avec ses entrées (documentation, choix des noms, choix d'une scénographie), ses épisodes (invention croisée de l'œuvre, la vie, l'époque, puis mise au point des titres d'œuvres et de leurs extraits), ses sorties (certains terminent par le nom, d'autres par les extraits de critiques). Dix sont parvenus à expliciter les difficultés rencontrées (gestion de la vraisemblance, originalité, documentation, invention des citations, énonciation mimétique), et parfois à les étalonner (ex: «la partie la plus complexe du travail: respecter une certaine chronologie et la justesse historique, ce respect est essentiel pour le fonctionnement de la supercherie» ; «La grosse difficulté que j'ai rencontrée était de légitimer l'existence de Lucius par rapport à celle de Publius Ovidius Naso ; c'est pourquoi j'ai imaginé une thèse qui serait récemment parue»).

Première constante: la découverte que l'unité narrative, l'événement, est déterminée par un double registre descriptif, celui de la vie privée et celui de la carrière littéraire:

Ce n'est pas tant le fait d'inventer une biographie au sens d'imaginer un contenu biographique qui nous a paru difficile que les soucis de cohérence et de cohésion. Les éléments biographiques devaient pouvoir faire sens et, dans notre cas, être rattachés à l'histoire personnelle de l'auteur, expliquer sa psychologie et éclairer son œuvre. Il s'agissait de créer un tout cohérent, de définir des événements significatifs d'un comportement social et artistique de l'auteur, et donc d'éliminer ceux qui pouvaient paraître anodins. (A. Garrel, «Le «pourquoi» et le «comment» d'Elsie Courtau»)

La pratique ludique a donc favorisé la maîtrise d'un fondamental du genre sérieux.

Seconde constante: la découverte que l'unité narrative, dans la supercherie, est soumise, outre le double registre descriptif, à un double registre argumentatif, qui doit justifier à la fois de la marginalité et de l'originalité:

Nous souhaitons que l'œuvre s'insère dans la période contemporaine, en porte d'une certaine façon les «stigmates» sans pour autant faire de notre auteur une pâle copie des auteurs de l'époque. L'influence du nouveau roman était une façon d'ancrer l'œuvre imaginaire dans le réel, de la rapporter à une période littéraire et à un mouvement précis, mais la réfutation de ce style par la suite permettait de personnaliser et ainsi marginaliser un peu plus l'œuvre».(ibid.)

L'enjeu essentiel du faux: persuader son public, a donc été compris et atteint. Mais l'imitation ludique a porté les scripteurs bien au-delà de sa propre maîtrise en les introduisant dans le milieu littéraire authentique, avec ses habits, ses croyances et ses débats.

### 3. 2 Les réinvestissements didactiques

L'autre volet de renseignements attendu du commentaire concernait le réinvestissement des méta-savoirs appris durant le séminaire. Seize commentaires sur vingt-trois font explicitement allusion à des chapitres du cours. Les sept autres font état des seuls savoirs historiques mobilisés par la création du personnage. Il s'agit d'auteurs fortement impliqués dans leur sujet et/ou peu assurés sur les méta-savoirs, souvent des étudiants dispensés d'assiduité. Leur exemple prouve:

- la relative indépendance de la production et de la réception. On peut parvenir à la maîtrise d'une écriture aussi technique que celle de la supercherie littéraire sans avoir une lecture experte des mécanismes langagiers qu'elle met en jeu;

- la nécessité en revanche de connaître son sujet et les codes culturels de ses interlocuteurs.

Pour ces «empiristes» le volet social de la tâche prescrite l'a emporté sur le volet scientifique, ce qui peut s'expliquer soit par l'absence lors des séances d'acquisition et de renforcement, soit aussi par le peu de crédit accordé aux modèles scientifiques des sciences du discours dans certaines filières littéraires. Mais on observe en revanche que la simulation a entraîné les mêmes mécanismes d'adaptation que l'exercice réel du métier littéraire. Certains ont puisé dans des compétences acquises hors cursus universitaire (la créatrice de Gausse, inventeur de la poésie musicale, est une musicienne accomplie), d'autres n'ont pas hésité, à l'instar des romanciers réalistes, à se forger de toutes pièces la culture exigée par leur personnage.

Ceux qui ont parlé du séminaire l'ont fait sans se forcer, naturellement et après coup. Les preuves en sont multiples : les chapitres ne sont pas cités dans l'ordre où ils ont été traités, beaucoup ne mentionnent qu'un des outils d'analyse (ex: le schéma descriptif s'ils souhaitent montrer comment ils ont équilibré les œuvres qui correspondent à des prédicats en «faire» et les caractéristiques littéraires qui correspondent à des prédicats en «être»). La mention est toujours liée à une problématique technique (ex: le schéma narratif intervient au moment où on se plaint d'avoir eu du mal à combiner les deux aspects personnel et littéraire de la biographie). Et même lorsque narratif et descriptif sont évoqués séparément, ils sont toujours associés à l'argumentatif.

Le bilan du dispositif d'évaluation est donc positif quant à l'objectif général, qui était de sensibiliser à l'existence d'une organisation du discours de l'histoire littéraire. L'écriture de la fausse biographie a bien favorisé la déconstruction de l'effet de réel de la biographie sérieuse, et plus généralement de l'histoire littéraire:

Ce travail d'écriture m'a permis de mieux réaliser les enjeux du séminaire car je devais me mettre dans la peau d'un historien littéraire et en même temps d'un véritable auteur. J'ai vu dans la pratique combien la frontière entre l'histoire littéraire et le récit narratif (sic) est virtuelle (A. Giorgis, «Commentaires»)

Toutefois ce résultat doit être ramené aux limites et de l'exercice et du public. En effet, un tiers des scripteurs n'a pas répondu complètement aux attentes du projet formateur qui était de mettre l'écriture au service de la lecture experte. L'imitation ludique, qui était pour tous une grande première, a parfois saturé le champ de conscience, et si les effets de connaissance induits ne sont pas indifférents, notamment sur les problématiques de ce type d'écriture, le retour sur investissement n'a pas toujours été payant. En fait, quand les outils d'analyse n'étaient pas acquis durant le séminaire (notion et application) l'étudiant ne pouvait s'en servir pour armer ou interpréter son expérience.

Par rapport à l'autre exercice que je propose : l'analyse comparée de notices biographiques d'un auteur réel, exercice de pur réinvestissement, ceux qui ont choisi la biographie

imaginaire ont donc pris un risque moins grand qu'ils ne croyaient puisqu'ils pouvaient réussir leur biographie sans réinvestir explicitement les éléments du cours.

Au total la vraie réussite de cet exercice était là où elle n'était pas complètement attendue: dans le repositionnement identitaire qu'il a favorisé, et qui explique sans doute son succès croissant auprès des étudiants. En effet, à un moment de leurs études où ils perdent de vue leur motivation première, il les a rassurés en leur montrant que plaisir du texte et analyse scientifique ne sont pas incompatibles, et leur a procuré une vision plus réaliste de leur objet de recherche en les aidant à articuler les points de vue des différents acteurs du champ littéraire.

## Bibliographie

- Biagioli (Bilous), N. (1994). Poetae minores et histoire littéraire dans *Les Grotesques* de Théophile Gautier. *Bulletin de la Société Théophile Gautier* 16. Montpellier : Université Paul Valéry, pp. 27-53.
- Biagioli (Bilous), N. (1995). L'auteur personnage de l'histoire littéraire. *Cahiers de narratologie* 6. Université de Nice-Sophia-Antipolis, pp. 99-133.
- Glaudes, P., Reuter, Y. (1998). *Le personnage*. Paris : PUF (Que sais-je ?).
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil.
- Charaudeau, P., Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse de discours*. Paris : Seuil.
- Biagioli (Bilous), N., Bilous, D. (1990). La manière deux. In Cl. Oriol-Boyer (Ed.) *La réécriture*, CEDITEL : Université de Grenoble- Stendhal, pp. 125-141.